کلامِ غالب میں صنعتِ ادماج

To Ghalib, the function of poetry is not rhyme and metre, but construction of meanings which he terms *"Maani Aafrini"*. This paper focuses on his use of *"Idmaaj"* and *"Mohtamal-uz- Zidden"* i.e. ambivalence, as a poetic device. After defining the meanings of above mentioned literary terms in a traditional- historical perspective, an attempt has been made to sort out verses from *Dewan-e-Ghalib* exemplifying this device. A sample of 37 verses has been analysed to show the multiple layers of meanings in these verses.

~~~~~~~~~~

غالب کے اولین سوانح نگار، شارح اور نقاد خواجہ حالؔی نے ''یادگارِ غالب'' کے دوسرے حصے کا عنوان یوں درج کیا ہے ''مرزا کے کلام پر ریویو اور اُس کا انتخاب'' اس بے مثال ''ریویو'' میں کلامِ غالب کی چوتھی خصوصیت کے ذیل میں اس طرح خامہ فرسا ہیں:

''۔۔۔ مرزا کی طرزِ ادا میں ایک خاص چیز ہے جو اوروں کے ہاں
بہت کم دیکھی گئی ہے، اور جن کو مرزا اور دیگر ریختہ گویوں کے کلام میں
مابہ الامتیاز کہا جا سکتا ہے، اُن کے اکثر اشعار کا بیان ایسا پہلو دار واقع
~~~~~~~~~~

> ہوا ہے کہ بادی النظر میں اس سے کچھ اور معنی مفہوم ہوتے ہیں، مگر غور کرنے کے بعد اس میں ایک دوسرے معنی نہایت لطیف پیدا ہوتے ہیں، جن سے وہ لوگ جو ظاہری معنوں پر قناعت کر لیتے ہیں، لطف نہیں اٹھا سکتے۔۔۔۔''(۱)

غالب کے اس فنکارانہ رجحان کی وضاحت کرتے ہوئے حالی نے جن دس اشعار کو بطور مثال درج کیا ہے، وہ سب کے سب شعر علم بدیع کے دو صنائع، ''صنعت ادماج'' اور 'محتمل الضدین' کے ذیل میں آتے ہیں۔ یہ گمان کرنا تو مشکل ہے کہ حالی ان صنائع کے اصطلاحی ناموں سے آگاہ نہیں رہے ہوں گے۔ واقعہ یہ ہے کہ مغربی تہذیب اور ادب کے اثر و نفوذ اور عمل داری کے جس دور کی جبریت ان سے تبصرہ کی بجائے ''ریویو'' ایسا غریب لفظ لکھواتی ہے، وہی طرزِ فکر اور روشِ تقلید، اپنی شعریات میں مروج اصطلاحوں کو محکم کرنے کی بجائے، ان کو 'پہلو داری' کے عمومی لفظ سے تعبیر کراتی ہے۔ پہلو داری کا لفظ غالب کے اُن بلند پایہ اشعار کے لئے زیادہ موزوں ہے، جن میں فنِ غزل کی مخصوص رمزیت کی بدولت معانی کا جہان اتنا وسیع اور بلیغ ہوا ہے کہ ذات کی تن گنائے سے کائنات کی بے کرانی بلکہ ماورائے کائنات کی اسراریت تک کا احاطہ ہوتا دکھائی دیتا ہے۔ اس لفظ کا نہایت مناسب استعمال اسلوب احمد انصاری نے اپنے معرکتہ لآراء مضمون ''کلام غالب کا ایک رخ'' میں کیا ہے، ان کا بیان ہے:۔

> '' غالب کی شاعری پہلو دار شاعری ہے۔ اس سے میرا اشارہ اُن اشعار کی طرف نہیں، جن کی خوبیاں سب سے پہلے حالی کی ژرف نگاہی نے پہچانیں اور نمایاں کیں، گو ایسے اشعار کو بھی جن میں ایک سے زیادہ مفہوم نکلیں، غالب کی قوتِ گویائی کا اعجاز کہنا چاہئے، اور اس سے کلامِ غالب کے دل نشیں تنوع پر روشنی پڑتی ہے۔۔۔۔ غالب

کے یہاں ایسے اشعار کافی تعداد میں ملتے ہیں، جن کی تفہیم، شیکسپیر کی عظیم ڈرامائی شاعری کی طرح، ہم مختلف سطحوں پر کر سکتے ہیں"۔ (۲)

زیرِ نظر مضمون کا مقصد غالب کا ان دو صنائع سے غیر معمولی شغف اور رغبت کا جائزہ لینا ہے لہٰذا مناسب ہوگا کہ علم بدیع کی مستند کتب کے بیانات کی روشنی میں ان صنائع اور ان سے قریبی مشابہت رکھنے والی صنعتوں کی تعریف و تحدید کر لی جائے۔ صاحب 'بحر الفصاحت' مولوی حکیم محمد نجم الغنی نجمی رامپوری، محتمل الضدین کے باب میں فرماتے ہیں۔

"اس کو صنعتِ توجیہ بھی کہتے ہیں، یعنی نظم یا نثر مشتمل بر مدح یا ذم وغیرہ کسی قسم کے کلام میں دو وجہ مختلف کا احتمال ہو سکتا ہے اور وہ دونوں جہتیں باہم تضاد کا علاقہ رکھتی ہوں، اور کسی کو ترجیح نہ ہو، اور برائی اور بھلائی ان کی یعنی مناسبت اور نامناسبت مقام ہونا کسی قرینے سے معلوم ہو سکے اور بعض جگہ قرینہ بھی گم ہو جائے اور سامعین کو دو معنی برسبیل اختلاف کے دریافت ہوں۔۔۔" (۳)

مثالوں کے ذیل میں غالب کے دو شعر بھی درج کیے ہیں، دشت کو دیکھ کر گھر یاد آنے والا اور سر اُڑانے کے وعدے کو مکرر چاہنے والا۔ صنعتِ ایہام کو محتمل الضدین کے قبیل سے قرار دیتے ہیں تاہم فرق یہ کہ ثانی الذکر عام ہے خواہ مدح و ہجو پیدا ہو یا نہ ہو، بلکہ مضمون باہم تضاد رکھتے ہوں، 'صنعتِ ادماج' کے حوالے سے لکھتے ہیں۔

"۔۔۔ یعنی کلام سے دو معنی حاصل ہوں اور تصریح دوسرے معنی کی نہ کی ہو، یہ بہ نسبت استتباع کے عام ہے یعنی استتباع سے تو یہ مراد ہے کہ ایک مدح سے دوسری مدح پیدا ہو اور ادماج میں مدح کا ہونا کچھ ضرور نہیں۔ اور ایہام و ادماج میں یہ فرق رہا کہ ایہام میں ایک لفظ دو معنی رکھتا ہے۔۔۔ اور ادماج میں پورے کلام کے دو معنی ہوتے ہیں۔

اور قول محال بھی محتمل الضدین ہو، ادماج میں بھی فرق ہے محتمل دو پہلو
ادماج کے خاص ہے اس لیے کہ اس میں ایک کلام سے ایک دو معنی
پیدا ہوتے ہیں کہ دوسرے معنی پہلے معنی کی ضد ہوتے ہیں۔۔۔ اور
ادماج میں ایک معنی دوسرے معنی کی ضد نہیں ہوتے''۔ (۴)

ادماج کی وضاحت میں غالب کے چار شعر درج کر کے ان کی وضاحت کی ہے۔
'تسہیل البلاغت' کے مصنف محمد سجاد مرزا بیگ دہلوی کے مطابق

''ادماج، لغوی معنی لپیٹنا، اصطلاح میں ایک مدعا سے دوسرا مدعا ضمن
پیدا ہونا، ایک کلام سے دو معنی حاصل ہونا''۔ (۵)

سجاد بیگ کی تعریف بھی مختصر اور غیر واضح ہے اور جو ایک شعر بطور مثال انہوں نے درج کیا، اس سے بھی اس صنعت کی وضاحت نہیں ہوتی۔ بلکہ شاید یہ مثال غلط ہے، شعر یہ ہے۔

اگر غفلت سے باز آیا جفا کی
تلافی کی بھی ظالم نے تو کیا کی

''اول غفلت کی شکایت ہے اور پھر جفا کی''

غالب کا اس مضمون کا شعر بدرجہا بہتر ہے گو یہ بھی ادماج کی مثال نہیں۔

گو سمجھتا نہیں پر حسن تلافی دیکھو
شکوۂ جور سے سرگرم جفا ہوتا ہے

محتمل الضدین کے بارے میں لکھتے ہیں:۔

''توجیہ یا محتمل الضدین۔ کلام ایک ہی ہو لیکن مدح و ذم دونوں پہلو اس سے نکل سکتے ہوں

کیا ہی تاثیر ہے واللہ تری صحبت کو
یک بیک لحظہ میں ہو جاتا ہے احمق دانا

اہل محل مند ہو جاتا ہے یا محل مند اہل ہو جاتا ہے

دونوں معنی نکل سکتے ہیں۔" (۶)

مذکورہ مثال گو اس صنعت کی وضاحت کے لیے درست تو ہے، لیکن اگر غالب جیسے شعراء کے کلام سے اس قسم کی صنائع کی مثالیں تلاش کی جائیں تو نہ صرف یہ کہ بجز مہارتِ سخن کی بلکہ خود ان صنائع کا اعتبار بھی مثبت انداز میں قائم ہوتا، جیسا کہ اس مضمون میں آگے چل کر واضح ہوگا۔

"معیار البلاغت" کے مصنف منشی دیبی پرشاد سحر بدایونی یوں رقم طراز ہیں:

"ادماج جس کو ذوالمعنیین بھی کہتے ہیں، ایسا کلام ہے کہ اس سے دو معنی حاصل ہوں، جیسے

مشکل میں ہے گردش ہی ہم کو سارے دن

جو تم پھر آؤ تو پیارے پھریں ہمارے دن

لفظ پھر آؤ دو معنی رکھتا ہے"۔ (۷)

اس شعر کے علاوہ سحر نے امانت، معروف، قمر اور تسلیم کے اشعار کی جو مثالیں دی ہیں، ان پر ادماج سے زیادہ ایہام کا اطلاق ہو سکتا ہے کیوں کہ ان میں پورے شعر کے متن کی بجائے ذو معنویت کا مدار کسی ایک لفظ پر ہے۔ توجیہ کے بارے میں فرماتے ہیں۔

"توجیہ کہ جس کو ذوالوجہین اور محتمل الضدین بھی کہتے ہیں وہ ہے کہ کلام دو صورت مختلف پر دلالت کرے، جیسے ہجو اور مدح، علیٰ ہذا القیاس"۔ (۸)

چونکہ 'مفتاح البلاغت' کے مولف نے ہر دو صنائع کی تعریف معناً ہی نہیں لفظاً بھی 'بحر الفصاحت' سے لی ہے، لہٰذا اس کا الگ سے ذکر ضروری نہیں۔

'محاسن الفاظِ غالب' کے مصنف نذیر احمد محتمل الضدین کے بارے میں لکھتے ہیں:

''کلام میں ایسے الفاظ لانا جن کے معانی میں دو وجہ مختلف کا احتمال ہو اور وہ دونوں وجہیں باہم تضاد کا علاقہ رکھتی ہوں اور اس وجہ سے کلام کے دو معنی لیے جا سکتے ہوں۔'' (۹)

مصنف نے غالب کے جو پانچ شعر اس صنعت کی مثال کے طور پر درج کیے ہیں، ان میں صرف ایک شعر ایسا ہے جو واضح طور پر متضاد معنی کا حامل ہے ع سر اڑانے کے جو وعدے کو مکرر چاہا، باقی اشعار کو ادماج کے زمرے میں رکھنا زیادہ بہتر ہوگا جبکہ درج ذیل شعر ان دونوں میں سے کسی بھی صنعت کے ذیل میں شمار کرنا زبردستی ہی قرار پائے گا۔

ہے ہے خدانخواستہ وہ اور دشمنی
اے شوقِ منفعل یہ تجھے کیا خیال ہے

صنعتِ ادماج کے حوالے سے لکھتے ہیں:

''یعنی کلام سے دو معنی حاصل ہوں، ایہام میں ایک لفظ دو معنی رکھتا ہے۔۔۔۔ اور ادماج میں پورے کلام کے دو معنی ہوتے ہیں۔ محتمل الضدین اور ادماج میں یہ فرق ہے کہ محتمل الضدین میں پورے کلام کے جو دو معنی ہوتے ہیں، وہ ایک دوسرے سے تضاد کا علاقہ رکھتے ہیں، ادماج میں دونوں معنی مختلف ضرور ہوتے ہیں مگر ایک دوسرے کے متضاد نہیں ہوتے۔'' (۱۰)

ابوالفیض سحر اپنے مضمون مشمولہ 'درسِ بلاغت' میں ادماج کو صنائع معنوی میں سب سے پہلے درج کر کے اس کی نہایت واضح تعریف کرتے ہیں:۔

''شعر میں ایسے الفاظ اور ایسی تراکیب کا استعمال کرنا جن سے مجموعی طور پر دو معنی یا دو مفہوم پیدا ہوتے ہوں۔ مگر کوئی خاص معنی یا مفہوم حتمی طور پر واضح نہ ہوتا ہو۔ استتباع بھی اسی قبیل کی صنعت ہے مگر

فرق یہ ہے کہ ایہام صرف لفظ کے لیے مخصوص ہے جبکہ صنعت ادماج کا
مدعا سے تعلق ضروری نہیں۔ ادماج اور ایہام میں بھی فرق ہے۔ وہ یہ
کہ ایہام میں لفظ ایک یا دو معنی کا حامل ہوتا ہے اور قاری ایک الجھن
شک یا وہم میں مبتلا ہو جاتا ہے کہ آیا شاعر کی مراد اس موقع پر اس معنی
سے تھی یا اس معنی سے۔ اور یہ تکنیک ہی شعر کی تفہیم میں لطف پیدا
کرتی ہے۔ اس کے برخلاف ادماج کی صورت قدرے مختلف ہے۔
یہاں شک یا وہم لفظ کے معنی میں نہیں رہتا۔ بلکہ اگر کسی لفظ یا ترکیب
کے دو معنی یا دو مفاہیم نکلتے ہیں اور وہ دونوں ہی اپنی اپنی جگہ درست،
صاف اور واضح ہوتے ہیں، قاری کو اختیار ہے کہ وہ کسی ایک معنی یا
مفہوم کو قبول کر لے اور دوسرے کو رد کر دے اور اس فیصلے کی صحت
قاری کے فہم و ادراک کے نہج اور معیار پر منحصر ہوتی ہے۔ ادماج کی
بڑی خوبی یہ ہے کہ ایک مدعا سے دوسرا مدعا پیدا ہو جاتا ہے، یعنی ادماج
کا خاصہ کثیر المعنویت ہے، یہی وجہ ہے کہ غالب میں ادماج کی مثالیں
عام ہیں"۔ (11)

مذکورہ تعریف میں اس قدر اصلاح ضروری ہے کہ ادماج میں ذو معنویت یا کثیر المعنویت کا مدار کسی ایک لفظ یا ترکیب کی بجائے، شعر کے پورے متن پر ہوتا ہے۔ بظاہر کوئی لفظ یا ترکیب ذو معنویت کی حامل دکھائی دے تو بھی یہ دوہرا مفہوم شعر کے تمام الفاظ یعنی مجموعی متن سے ہی قائم ہوتے ہیں، تب ہی یہ صنعت ایہام سے ممیز کی جا سکتی ہے۔ اپنے بیان کی وضاحت کے لیے مصنف نے غالب کے ہی اشعار کی تین مثالیں درج کی ہیں، اور یہ تینوں درست ہیں۔

حالی کی یادگار کے بعد تاریخی اعتبار سے دوسری اہم تحریر عبدالرحمٰن بجنوری کا

وہ مقالہ ہے جو انھوں نے 'دیوانِ غالب' پر ———— [illegible]
لکھا تھا۔ یہ ان کی وفات کے بعد مفتی انوار الحق نے مرتب اور شائع کیا [illegible]
دیوان کے مقدمے کے طور پر شامل ہوا اور بعد ازاں 'محاسن کلامِ غالب' کے عنوان سے [illegible]
ہوتا رہا۔ تاثراتی تنقید کے اس شہ کار مضمون کے مصنف کا ذہن بھی اپنے دور کی [illegible]
اور جبریت کا اسیر ہے، جس کے زیر اثر صنائع بدائع کو (مغربی شعر و ادب سے [illegible]
قبول کرنے کے سبب) شعر کے لئے نہ صرف بے کار و بے فائدہ سمجھا گیا [illegible]
شاعر کے یہاں ان کی موجودگی کو تسلیم کرنے سے نہ صرف انکار کیا جاتا [illegible]
سے ان محاسن شعر کو مردود و مطعون کیا جاتا تھا۔ بجنوری کے خیالات اس حوالے سے [illegible]
ہوں۔

''جس طرح اقلیدس کے خطوط سے خوبصورت سراپا نہیں بن سکتا۔ صنائع اور بدائع سے خوب کلام ترتیب نہیں پا سکتا۔ قابل عزت ہیں وہ تمام فضلا جنہوں نے علم صنائع اور بدائع کو فروغ دیا ہے، لیکن اگر ان کی تمام کتابیں جلا دی جائیں تو شعر کا ذرا بھی نقصان نہیں۔ صنائع بدائع کے استعمال سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ طبیعت میں آمد نہیں ہے۔ صنائع اور بدائع کا استعمال کلام کو عام ادبی زندگی سے جدا کر دیتا ہے اور جس زمانے میں صنائع اور بدائع کا عام رواج ہو وہ زمانہ اقوام کے انحطاط اور زوال کا ہوتا ہے۔ غالب بہت کم صنائع اور بدائع کا استعمال کرتے ہیں''۔ (۱۲)

صنائع کے تمام تر استرداد اور انکار کے باوجود وہ حالی کے ہم نوا بن کر اقرار کرتے ہیں

''لیکن ایک خصوصیت اُن کے کلام میں ایسی ہے جن کی مثال کسی دوسرے شاعر کے کلام میں موجود نہیں ہے، جس طرح سفید رنگ میں

مذکورہ عبارت دو صرف کل تقابل کی عبارت سے ماخوذ ہے [illegible]
تھے۔ اس مضمون کے آغاز میں حقل الفقہ کے حوالے سے، جمع الضد کی تعریف درج کی گ
گئی ہے، مواخذہ کیا جا سکتا ہے۔ سید صاحب کو یہاں اختلاف ہے کا اعتراف کر کے [illegible]
چاہیے تھا۔ پھر یہ کہ غالب کے جس قدر اشعار اس صنعت کے حوالے سے بیان ہوئے ان
میں زیادہ ایسے ہیں جن کے دو معنی میں تضاد کا علاقہ نہیں، لہٰذا انہیں ادماج کے باب میں رکھنا
چاہیے تھا۔

اب تک کی بحث سے ثابت ہو چکا کہ جہانِ معنی کی وسعت کا ذریعہ بننے والی اس
صنعت سے غالب کو غیر معمولی دلچسپی رہی ہے۔ لہٰذا دیوان غالب کی ایک خواندگی کے بعد جو
کچھ سامنے آیا وہ ذیل میں درج کیا جاتا ہے۔

۱۔ جز قیس اور کوئی نہ آیا بروئے کار
صحرا مگر بہ تنگیِ چشمِ حسود تھا (۱۸۲۱ء)

اس شعر کے دوسرے مصرع کو سادہ بیانیہ مان کر پڑھیں تو مراد ہوگی کہ کارزارِ عشق
میں قیس کے علاوہ کوئی شخص ناموری نہ پا سکا لہٰذا قرار پایا کہ صحرا کی وسعت حاسد کی آنکھ کی
طرح تنگ تھی۔ دوسرے معنی مصرع ثانی کو استفہامیہ انداز میں پڑھنے سے پیدا ہوں گے جن
میں قیس کے تنہا مردِ میدانِ عشق ہونے کو چیلنج کیا جائے گا کہ اگر ہم یہ بات مان لیں کہ دنیائے
عشق کا واحد سورما صرف اور صرف قیس تھا تو پھر یہ بھی مان لینا چاہیے کہ صحرا کوئی وسیع و عریض
مظہر کائنات نہیں بلکہ حاسد کی آنکھ تھا جس سے تنگ کسی شے کا تصور ممکن نہیں۔ چونکہ دوسری
بات درست نہیں۔ اس لئے پہلی بات کے بارے میں عامتہ الناس کی رائے بھی درست نہیں۔

اس غزل کا دوسرا شعر ہے۔

۲۔ آشفتگی نے نقشِ سویدا کیا درست
ظاہر ہوا کہ داغ کا سرمایہ دود تھا (۱۸۲۱ء)

شارحین نے 'درست کردن' کو قائم کرنا، بنانا، سنوارنا وغیرہ کے معنی میں بھی لیا اور صاف کرنا مٹانا، دور کرنا کے معنی میں بھی اور یوں شعر کے دو مفہوم قائم کیے۔ تاہم راقم کے خیال میں شعر کا درست مفہوم یہی ہے کہ دیوانگی کے عالم میں اٹھنے والا دھواں نقش سویدا کو قائم کرنے اور بنانے کا باعث ہوا ہے۔

۳۔ منہ نہ کھلنے پر وہ عالم ہے کہ دیکھا ہی نہیں

زلف سے بڑھ کر نقاب اس شوخ کے منہ پر کھلا (۱۸۵۲ء)

مصرع اول میں 'دیکھا ہی نہیں' کو استعجابیہ لہجے میں پڑھیں تو چہرۂ محبوب کی تحسین کا پہلو ہے اور نقاب کے اندر چھپ جانے کے حوالے سے دیکھیں تو بھی درست۔

۴۔ کم جانتے تھے ہم بھی غم عشق کو پر اب

دیکھا تو کم ہوئے پہ غم روزگار تھا (۱۸۲۱ء)

۱۔ ناتجربہ کاری کے عالم میں ہم عشق کے غم کو بھی کم سمجھا کرتے تھے، اب بعد از تجربہ معلوم ہوا کہ ایسا نہیں بلکہ کم ہونے پر بھی یہ دنیا بھر کے غموں کے برابر ہے۔

۲۔ کبھی ہم بھی عشق کے غم کو کوئی بڑی چیز نہیں سمجھتے تھے، اب تجربے کے بعد معلوم ہوا کہ اگر عشق کا غم کم ہو جائے تو اس کی جگہ دنیا کے غم لے لیتے ہیں۔ اس شعر کو ادماج کی مثال شمار کرنا چاہیے۔

۵۔ دل ہر قطرہ ہے ساز 'انا البحر'

ہم اُس کے ہیں، ہمارا پوچھنا کیا (بعد از ۱۸۲۶ء)

'ہمارا پوچھنا کیا' استفہام اور استعجاب ہر دو طرح سے بامعنی ہے۔ یعنی ہماری اصل اور ہماری حقیقت کے بارے میں بس کچھ نہ پوچھو کہ ہم اُسی کے ہیں اور اُسی سے ہیں، اور دوسرے بہ انداز تحسین و ستائش کہ ہمارا مقام بہت بلند، بہت ارفع، بہت اعلیٰ ہے۔ یہ ادماج ہے۔

۹۔ سن اے غارت گرِ جنسِ وفا سن
شکستِ قیمتِ دل کی صدا کیا

دوسرے مصرع کا استفہام انکاری بھی ہے اور استفہامی بھی۔ مطلب یہ ہوا کہ دل ٹوٹنے سے کس طرح کی صدا پیدا ہوتی ہے، اور یہ کہ بھلا دل کے ٹوٹنے کی بھی کوئی صدا ہوتی ہے کیا؟ یعنی کوئی نہیں ہوتی۔ یہاں محتمل الضدین کا احتمال زیادہ ہے۔

۱۰۔ کیا وہ نمرود کی خدائی تھی
بندگی میں مرا بھلا نہ ہوا (۱۸۵۲ء)

حالی کی طبع دین دار و احتیاط پسند نے اس شعر کے معنی یوں متعین کیے ہیں۔

"کہتا ہے کہ میری بندگی کیا نمرود کی خدائی تھی کہ اس سے مجھ کو سوا نقصان کے کچھ فائدہ نہ پہنچا۔ یہاں بندگی سے مراد عبادت نہیں ہے بلکہ عبودیت ہے۔ بندگی پر نمرود کی خدائی کا اطلاق کرنا بالکل نئی بات ہے"۔ (۱۵)

'وہ' کا اشارہ خدائی کی طرف سمجھا جائے تو معانی بیان کرنے سے قبل نعوذ باللہ پڑھنا واجب ہوگا کہ بندگی کے باوصف بھلا نہ ہونے سے گمان گزرتا ہے کہ کہیں ہم نے نمرود کی (جھوٹی) خدائی میں تو زیست بسر نہیں کی! یہ معنی غالب کی افتادِ طبع اور شاعرانہ فکر کے زیادہ قریب ہیں۔

زندگی اپنی جب اس شکل سے گزری غالب
ہم بھی کیا یاد کریں گے کہ خدا رکھتے تھے (۱۸۳۵ء)

گفتنی نیست کہ بر غالبِ ناکام چہ رفت
ے تواں گفت کہ ایں بندہ خداوند نداشت

غلام رسول مہر نے ایک تیسرے معنی بھی دریافت کیے ہیں۔

"پہلے مصرع کے آخر میں استفہام کے بجائے استعجاب کی علامت بھی
جائے۔ اس صورت میں مطلب یہ ہوگا کہ مجھے تو بندگی کا حق ادا کرتے
رہنے سے بھی کوئی فائدہ نہ پہنچا، لیکن نمرود کی طرف دیکھیے تو اس نے
خدائی کا دعویٰ کیا اور بڑے رعب داب اور شان و شوکت کے ساتھ
سلطنت کرتا رہا"۔ (۱۶)

۸۔ نہ تھا کچھ تو خدا تھا کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا
ڈبویا مجھ کو ہونے نے، نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا (بعد از ۱۸۴۷ء)

نیستی کو ہستی پر ترجیح دینا غالب کا مرغوب ترین مضمون ہے۔ لیکن اس موضوع کے
تمام اشعار میں یہ سب سے دلکش ہے۔ ادماج کی مثال اس طرح ہے کہ 'نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا'
کے فوری معنی جو ذہن میں آتے ہیں وہ یہ ہیں کہ میرے نہ ہونے سے آخر کیا فرق پڑتا تھا!
اچھا ہی تھا اگر نہ ہوتا! اور دوسرے معنی یہ کہ دیکھنا اور سوچنا چاہئے کہ نہ ہونے کی صورت میں،
میں کیا ہوتا؟ ظاہر ہے کہ وہی ہوتا جو ہمیشہ سے ہے اور ہمیشہ رہے گا!

۹۔ کوئی ویرانی سی ویرانی ہے
دشت کو دیکھ کے گھر یاد آیا (۱۸۲۱ء)

اس شعر کو کم و بیش سبھی علمائے علم بدیع نے صنعتِ ادماج کی مثال کے طور پر درج
کیا ہے لیکن یہ دریافت ابتداً حالی کی ہے لہٰذا انہی کی زبانی سنیے!

"اس شعر سے جو معنی فوراً متبادر ہوتے ہیں وہ یہ ہیں کہ جس دشت میں
ہم ہیں وہ اس قدر ویران ہے کہ اُس کو دیکھ کر گھر یاد آتا ہے، یعنی خوف
معلوم ہوتا ہے۔ مگر ذرا غور کرنے کے بعد اس سے یہ معنی نکلتے ہیں کہ
ہم تو اپنے گھر ہی کو سمجھتے تھے کہ ایسی ویرانی کہیں نہ ہوگی، مگر دشت بھی
اس قدر ویران ہے کہ اُسکو دیکھ کر گھر کی ویرانی یاد آتی ہے"۔ (۱۷)

۱۰۔ یوسف اس کو کہوں اور کچھ نہ کہے خیر ہوئی

گر بگڑ بیٹھے تو میں لائقِ تعزیر بھی تھا [illegible]

شارحین نے محبوب کے بگڑ بیٹھنے کی دو مختلف اور متضاد وجوہ بیان کر کے اس شعر میں کثیر المعانی کا امکان دیکھا اور دکھایا ہے۔ پہلی وجہ یہ کہ محبوب اس مشابہت کو وجۂ ہتک خیال کرتا اور کہتا ہے کہ کہاں یوسف ایسا حسین اور طاہر اور کہاں مجھ سے جیسا ایک عام انسان۔ دوسری وجہ بگڑنے کی یہ کہ میرا تقابل کسی اور انسان سے خواہ وہ یوسف ہی ہو، کیوں کیا جائے۔ تاہم محبوب اگر وہی ہے جو خود کو حور سے بھی بہتر خیال کرتا ہے تو یہ دوسرے معنی ہی زیادہ درست ہوں گے۔

میں جو کہتا ہوں کہ ہم لیں گے قیامت میں تمھیں

کس رعونت سے وہ کہتے ہیں کہ ہم حور نہیں

۱۱۔ کوہکن نقاش یک تمثالِ شیریں تھا اسدؔ

سنگ سے سر مار کر پیدا نہ ہووے آشنا (۱۸۲۱ء)

دوسرے مصرع میں استفہام انکاری اور اثباتی دونوں کا امکان ہے۔ پہلے مفہوم کے مطابق معنی ہوں گے، کہ فرہاد محض مجسمہ تراش تھا، ورنہ بھلا کہیں پتھروں سے سر ٹکرانے سے بھی محبوب ملتے ہیں! دوسرے مفہوم کے مطابق فرہاد شیریں کا مجسمہ ساز محض تھا ورنہ یہ کیسے ممکن کہ پتھر سے سر ٹکرا کر جان دے دی جائے اور محبوب حاصل نہ ہو سکے!

۱۲۔ مے وہ کیوں بہت پیتے بزمِ غیر میں یارب

آج ہی ہوا منظور اُن کو امتحاں اپنا (۱۸۴۷ء)

مصرع اول کی دو تعبیریں ممکن ہیں، اول یہ کہ محبوب نے غیر کی بزم میں بہت شراب پی اور یوں عاشقِ صادق کو آزمایا، دوسرے یہ کہ بزمِ غیر میں شراب نہ پی اور عاشق کا امتحان لینے کے لیے اُس کے گھر آ کر خوب پی اور یوں اُسے معرضِ امتحان میں ڈال دیا۔

۱۳۔ لکھتا ہوں اسد سوزشِ دل سے سخنِ گرم
تا رکھ نہ سکے کوئی مرے حرف پر انگشت (۱۸۱۶ء)

اس شعر میں مصرعِ اولیٰ اس امکان کا جواز فراہم کرتا ہے کہ دوسرے مصرع کے محاورے حرف پر انگلی رکھنا (یا اٹھانا) کو لغوی سطح پر بھی درست سمجھا جا سکتا ہے کہ گرم شے کو ہاتھ لگانا آسان نہیں ہوتا، دوسرے معنی محاورے کو مان کر یہ کہ کوئی میرے الفاظ پر اعتراض نہ کر سکے۔ یہ استعارۂ معکوس کا حربہ ہے جو اُس وقت پیدا ہوتا ہے جب محاورے کو اس انداز میں برتا اور باندھا جائے کہ اُس کے لغوی اور محاوراتی دونوں معنی کارآمد ہو جائیں۔

۱۴۔ نہیں گر سر و برگِ ادراکِ معنی
تماشائے نیرنگِ صورت سلامت (بعد از ۱۸۲۱ء)

۱۔ کائنات کی حقیقت یا مظاہر کے باطن تک اگر آپ کی رسائی ممکن نہیں، نہ سہی آپ مادی دنیا کی خوبصورت اشیا سے لطف اندوز ہو لیں، اور اسی پر قناعت کر لیں۔

۲۔ اگر آپ اشیاء اور ظواہر کے باطنی معنی سے آگاہی کا سروسامان نہیں رکھتے تو تماشائے کائنات کی نیرنگی سے دل لگا کر اس ذریعے سے کائنات کے باطن کی معرفت حاصل کر لیں۔

اس شعر پر بحث کرتے ہوئے شمس الرحمٰن فاروقی فرماتے ہیں:۔

''زیرِ بحث شعر کے دو مفاہیم بیک وقت بیان کیے گئے ہیں۔۔۔

غالب کے یہاں تماشا صوفیانہ اصطلاح بھی ہے اور اُن کی اپنی شاعرانہ اصطلاح بھی۔۔۔ موجودہ شعر میں 'تماشا' مادی دنیا کی خوبصورت اشیا کی علامت ہے۔۔۔ ظاہری مظاہر کم دلکش نہیں ہیں بلکہ وہ فریب ہوتے ہوئے بھی 'تماشا' (بمعنی عرفان) کا حکم رکھتے ہیں، ان مظاہر کا فریب یہی ہے کہ وہ فریب ہوتے ہوئے بھی حقیقت

معلوم ہوتے ہیں۔۔۔ اس طرح یہ شعر بیک وقت کائنات باطن کا
اقرار، اس کے مشکل الحصول ہونے پر دلالت اور مادی مظاہر کی
وقعت اور Validity پر اصرار کرتا ہے"۔(۱۸)

۱۵۔ کون ہوتا ہے حریف مے مرد افگن عشق
ہے مکرر لب ساقی میں صلا میرے بعد (۱۸۲۱ء)

خود غالب نے مصرع اول کے بارے میں بتایا تھا کہ خود یہ صدائے ساقی کے الفاظ بھی ہیں۔ تاہم اس شعر میں 'دوسرے لطیف معنی' کا سہرا بھی حالی کے سر بندھتا ہے۔

۱۔ میری موت کے بعد ساقی بار بار دعوت دے رہا ہے کہ عشق کی مرد افگن شراب کا شوق رکھنے والا کوئی ہے، تو آئے! پہلے دعوت دینے اور بلانے کے انداز میں۔

۲۔ جب کوئی نہیں آتا تو ساقی مصرع اول کو متاسفانہ لہجے میں استفہام انکاری کے معنی میں دہراتا ہے کہ شراب عشق کا پینے والا اب (بعد از وفات متکلم) کوئی نہیں ہے۔

غالب کے کلام میں ایسے اشعار کی تعداد کافی ہے جن میں لہجے کی تبدیلی سے معنی کی سطح بدل جاتی ہے، تاہم یہ شعر بقول میر "اس اعتبار سے بالکل یگانہ نظر آتا ہے"

۱۶۔ کیوں کہ اس بت سے رکھوں جان عزیز
کیا نہیں ہے مجھے ایمان عزیز (۱۸۲۶ء)

صنعت ادماج کے حوالے سے اس شعر کو بھی نے درج کیا ہے۔

۱۔ میں اس بت سے اپنی جان کیوں چراؤں؟ اس پر اپنی جان کیوں نہ قربان کر دوں کہ اس پر جان وارنا عین تقاضائے ایمان ہے۔

۲۔ میں اس بت سے جان بچا کر نہیں رکھتا، اگر ایسا کروں گا تو وہ مجھ سے میرا ایمان چھین لے گا اور ایمان مجھے جان سے بڑھ کر عزیز ہے۔

۱۷۔ مجھ کو دیار غیر میں مارا وطن سے دور

رکھ لی مرے خدا نے مری بے کسی کی شرم (۱۸۳۳ء)

۱۔ خدا کا شکر ہے کہ اُس نے وطن سے باہر، عالم غربت میں موت دی، اگر وطن میں مرتے تو اہل وطن پر بے بسی اور کس مپرسی کھل جاتی۔ کفن دفن کا انتظام نہ ہو سکنے سے لے کر تعزیت کرنے اور نماز جنازہ پڑھنے بلکہ نہ پڑھنے والوں کی تعداد اور نے چراغے، نے گلے کی حالت والے مزار سے مرنے والا کا بھرم کھل جانے کا خطرہ بہر حال ہوتا ہے۔ ایک اور جگہ یہ مضمون یوں باندھا ہے۔

ہوئے مر کے ہم جو رسوا ہوئے کیوں نہ غرق دریا

نہ کبھی جنازہ اُٹھتا، نہ کہیں مزار ہوتا (بعد از ۱۸۴۷ء)

۲۔ دوسرا مفہوم قدرے تکلف سے برآمد ہوتا ہے وہ یہ کہ غربت و بے وطنی کی موت سے بڑھ کر بے چارگی اور بے کسی کا تصور بھی نہیں کیا جا سکتا، متکلم شکر گزار ہے (طنزاً ہی سہی) کہ خداوندِ عزوجل نے دیار غیر میں موت سے نواز کر میری بے کسی کی تکمیل کر دی، شرم رکھ لی۔ بصورت دیگر بے کسی کامل و اکمل صورت حاصل کرنے سے محروم رہتی۔

۱۸۔ آج ہم اپنی پریشانی خاطر اُن سے

کہنے جاتے تو ہیں پر دیکھیے کیا کہتے ہیں (۱۸۴۷ء)

۱۔ ہم نے تہیہ تو کر لیا ہے کہ آج محبوب کے پاس جا کر اپنی پریشاں حالی بیان کریں گے لیکن پتہ نہیں اُس کی بارگاہ میں، اُس کے رعب حسن کے حضور، کچھ کہا بھی جا سکے گا یا نہیں۔

۲۔ ہم اپنی پریشانی کا احوال سنانے جا تو رہے ہیں، لیکن معلوم نہیں محبوب سن کر کیا کہے گا، ہمارا حال دل اُس پر اثر انداز ہو گا بھی یا نہیں! اس غزل کے مطلع کی طرف کسی کا دھیان نہیں گیا، ورنہ وہاں بھی ایک دوسرے لطیف معنی کا احتمال موجود ہے۔

۱۹۔ کی وفا ہم سے تو غیر اس کو جفا کہتے ہیں

ہوتی آتی ہے کہ اچھوں کو بُرا کہتے ہیں

۱۔ محبوب نے بھی وفا کرنا شروع کی اور محبوب نے اس کو [illegible]
سے تعبیر کیا۔ الٹا عاشق محبوب کو تسلی دے رہا ہے کہ تو نہ گھبرا، اہل دنیا تو ہمیشہ سے [illegible]
زنی کرتے آئے ہیں!

۲۔ محبوب کا رویہ جفا کا ہی ہے اور اہل دنیا کا گمان غلط نہیں کہ محبوب [illegible]
مرتکب ہو رہا ہے، لیکن عاشق چونکہ صادق ہے اس لئے وہ محبوب کی جفا کو بھی وفا [illegible]
دیتا ہے۔

۲۰۔ دل میں آ جائے ہے ہوتی ہے جو فرصت غش سے
اور پھر کون سے نالے کو رسا کہتے ہیں

۱۔ نالہ بلند کرنے کے بعد بے ہوشی طاری ہو جاتی ہے اور جیسے ہی بے ہوشی دور
ہوتی ہے، محبوب کا تصور دل میں آ موجود ہوتا ہے، بھلا بتائیے اسے نالے کی رسائی [illegible]
قرار دیں!

۲۔ بے ہوشی سے فراغت پاتے ہی نالہ و فریاد پھر دل میں آ جاتے ہیں۔ یہ [illegible]
نالے کی رسائی نہیں ہے۔ دونوں معنی میں ہجو ملیح کا سا انداز ہے مگر کمال درجے کے [illegible]
بھولپن کے ساتھ!

۲۱۔ ظالم مرے گماں سے مجھے منفعل نہ چاہ
ہے ہے خدا نکردہ تجھے بے وفا کہوں (۱۸۱۲ء)

۱۔ اس شعر کے معنی بالعموم یہی مراد لیے جاتے ہیں کہ میرا گمان پہلے ہی تجھے
بے وفا قرار دے رہا ہے، تو اپنا طرز عمل بدل، ظلم نہ کر، تا کہ میں اپنے گمان کے رو برو تو شرمندہ
ہوں!

۲۔ ایک اور معنی بھی اس شعر سے متبادر ہوتے ہیں اور وہ یہ کہ اے محبوب تیرے
ظلم کے سبب میرے دل میں یہ خیال پیدا ہوا کہ تو بے وفا ہے۔ لیکن یہ محض گمان کی حد تک

پہلوداری طور پر [illegible] کہ میں مجھے بھی اپنی زبان سے [illegible] کہوں۔ یہی
مضمون ایک اور شعر میں بھی بیان ہوا ہے

ہے ہے خدا نخواستہ وہ اور دشمنی
اے شوقِ منفعل یہ تجھے کیا خیال ہے (۱۸۲۱ء)

۲۲۔ پاتا ہوں اس سے داد کچھ اپنے کلام کی
روح القدس اگرچہ مرا ہم زباں نہیں (۱۸۴۷ء)

۱۔ ظاہر ہے فرشتے اور انسان کی زبان ایک تو ہو نہیں سکتی اس پر بھی جبریل میرے کلام کی داد دیتا ہے۔

۲۔ اگرچہ جبریل کی زبان میری زبان کے ایسی فصیح و بلیغ نہیں، اور وہ میرے کلام کے پورے معنی بھی نہیں سمجھ سکتا، لیکن پھر بھی کچھ نہ کچھ داد اسی سے ملتی، ابنائے زمانہ سے وہ بھی میسر نہیں ہوتی۔

۲۳۔ ہیں آج کیوں ذلیل کہ کل تک نہ تھی پسند
گستاخیٔ فرشتہ ہماری جناب میں (۱۸۴۷ء)

اس شعر کو حالیؔ نے 'پہلوداری' کے حوالے سے درج کیا ہے۔ ہمارے خیال میں 'فرشتہ' کی تلمیح اتنی کنایاتی بھی نہیں کہ اس شعر کے انکارِ ابلیس کے علاوہ کوئی اور معنی ذہن میں پہلے آئیں۔ وہ لکھتے ہیں

> "اس کے ایک معنی تو یہ ہیں کہ معشوق کو یا تو ہماری خاطر ایسی عزیز تھی کہ اگر بالفرض فرشتہ بھی ہماری نسبت کوئی گستاخی کرتا تو اُس کو گوارا نہ ہوتی، اور یا اب ہم کو بالکل نظر سے گرا دیا گیا ہے۔ اور دوسرے عمدہ معنی یہ ہیں کہ اِس شعر میں آدم اور فرشتوں کے اُس قصے کی طرف اشارہ ہے جو قرآن مجید میں مذکورہ ہے۔۔۔" (۱۹)

لے بوسہ لیا ہے یا نہیں!'' (۲۰)

۳۰۔ لیتا نہیں مرے دل آوارہ کی خبر

اب تک وہ جانتا ہے کہ میرے ہی پاس ہے (۱۸۲۱ء)

۱۔ محبوب میرے آوارہ دل سے لاپرواہی برت رہا ہے اور سمجھ رہا ہے کہ دل عاشق کے پاس ہی ہے، جب چاہے گا عاشق سے مانگ لے گا یا چھین لے گا۔

۲۔ میرا دل اس حد تک آوارہ ہے کہ وہ اب محبوب کے پاس بھی نہیں رہا، اور محبوب اس زعم میں ہے کہ دل عاشق اس کے پاس سے بھلا کہاں جا سکتا ہے!

۳۱۔ ہم بھی دشمن تو نہیں ہیں اپنے

غیر کو تجھ سے محبت ہی سہی (۱۸۲۱ء)

اس شعر کا متن کچھ اس طرح مرتب ہوا ہے کہ اچھا بھلا قاری بھی اولاً یہی سمجھتا ہے کہ اگر غیر کو محبوب سے محبت ہے تو اس صورت میں کیا ہم اپنے دشمن ہیں کہ محبوب سے محبت کریں گے! حالانکہ بعد از تامل درست معنی تک رسائی ہوتی ہے۔ متکلم گویا محبوب کی اس بات کا جواب دے رہا ہے کہ ''غیر مجھ سے فی الواقعی محبت کرتا ہے'' یہ جملہ شعر میں مقدر ہے، عاشق اس کا جواب نہایت مسکت انداز میں دیتا ہے کہ چلیں ایک لمحے کے لیے مان لیتے ہیں کہ غیر آپ سے محبت کرتا ہے، لیکن یہ بھی تو سوچیے کیا کوئی شخص خود اپنا دشمن ہو سکتا ہے؟ ظاہر ہے نہیں، تو پھر سوچو کہ کیا ہم اپنے دشمن ہیں کہ تم سے محبت نہ کریں۔ تم سے محبت نہ کرنا خود اپنے آپ سے دشمنی کرنا ہے۔

۳۲۔ ہم کو اُن سے وفا کی ہے اُمید

جو نہیں جانتے وفا کیا ہے (بعد از ۱۸۴۷ء)

یہ شعر اس اعتبار سے ذو معنی قرار پاتا ہے کہ متکلم کے لہجے (زاویہ نظر) کے بارے میں سخن فہم قارئین دو گروہوں میں منقسم دکھائی دیتے ہیں۔

ا۔ ہماری اُمید پرستی کا عالم ملاحظہ ہو کہ ہم اس محبوب سے وفا کی اُمید رکھتے ہیں جو وفا سے آشنا ہی نہیں، جو وفا کے معنی ہی نہیں جانتا۔

۲۔ ہماری اُمید وفا کا ابہام اس بات سے سمجھا جا سکتا ہے کہ ہم اس شخص سے وفا کی توقع رکھتے ہیں جو سرے سے وفا نام کی کسی چیز سے آگاہ ہی نہیں۔ پہلے مفہوم میں احمقانہ رجائیت اور دوسرے میں حقیقت پسندانہ نا اُمیدی اور یاں خود زنی کا پہلو ہے۔ ہم دوسرے مفہوم سے زیادہ متفق ہیں کہ بقول غالب۔

منحصر مرنے پہ ہو جس کی اُمید
نا اُمیدی اُس کی دیکھا چاہیے

۳۳۔ پھر اسی بے وفا پہ مرتے ہیں
پھر وہی زندگی ہماری ہے (۱۸۲۱ء)

"ہم پھر اس محبوب پر جان دے رہے ہیں جس نے ہم سے کبھی وفا نہ کی۔ دوسرے مصرع کے دو مفہوم ہو سکتے ہیں ایک یہ کہ ہم نے زندگی کے وہی طریقے اختیار کر لیے ہیں جو پہلے تھے۔ دوسرا یہ کہ وہی محبوب پھر ہماری زندگی کا سہارا بن گیا ہے یعنی اسی کو دیکھ کر جیتے ہیں"۔(۲۱)

محبت میں نہیں ہے فرق جینے اور مرنے کا
اُسی کو دیکھ کر جیتے ہیں جس کافر پہ دم نکلے (۱۸۵۳ء)

یعنی پہلا مفہوم یہ کہ ہماری زندگی نہیں بدلی، اُس بے وفا پر مرنا ہی ہماری زندگی کا وظیفہ ہے۔ دوسرے معنی میں قولِ محال کا لطف مستزاد ہے کہ اُسی بے وفا پر مرنا ہماری زندگی قرار پایا ہے۔

۳۴۔ ہم سے عبث ہے گمانِ رنجشِ خاطر
خاک میں عشاق کی غبار نہیں ہے (۱۸۲۱ء)

ا۔ اے محبوب ہمارے بارے میں یہ سمجھنا کہ تمہارے طرزِ عمل سے ہمارا دل میلا اور ہماری طبیعت میں تکدر پیدا ہو گا، درست نہیں کیوں کہ عاشقوں کی مٹی (سرشت، طبیعات) میں غبار نہیں ہوتا۔

۲۔ محبوب تمہاری جفاؤں سے ہم خاک بھی ہو جائیں تو ہماری خاک آپ کی نفیس طبع کے لیے تکدر کا باعث نہیں ہوگی کیوں کہ عشاق کی خاک، راکھ بھی غبار (تکدر) سے مبرا ہوتی ہے۔ گویا ہم مر کر بھی آپ کی خاطر کے لیے رنج کا سبب نہیں ہوں گے۔

دور بیٹھا غبارِ میرؔ اس سے
عشق بن یہ ادب نہیں آتا

۳۵۔ خط لکھیں گے گرچہ مطلب کچھ نہ ہو
ہم تو عاشق ہیں تمہارے نام کے (۱۸۵۳ء)

ا۔ محبوب ہمیں تمہارے نام سے بھی الفت ہے اس لیے خط لکھنے سے باز نہیں رہ سکتے، ہم جانتے کہ تم ہمارے خط کا جواب نہیں دو گے بلکہ شاید اسے پڑھو گے بھی نہیں، لیکن سرنامے پر اور پھر خط میں تمہارا نام مع القابات شیریں رقم کرنے کا جو لطف ہے ہم اس سے دست بردار نہیں ہو سکتے۔

۲۔ ہم تمہارے برائے نام عاشق ہیں، لہٰذا کسی خاص مطلب و مدعا کے نہ ہوتے ہوتے بھی خط لکھتے رہیں گے۔

۳۶۔ زندگی میں تو وہ محفل سے اٹھا دیتے تھے
دیکھوں اب مر گئے پر کون اٹھاتا ہے مجھے (۱۸۱۶ء)

حالیؔ کے الفاظ میں

''''کون اٹھاتا ہے مجھے'' اس کے دو معنی ہیں ایک تو یہ کہ زندگی میں تو مجھے محفل سے اٹھا دیتے تھے، اب مرنے کے بعد دیکھوں مجھے وہاں

سے کون اُٹھاتا ہے؟ اور دوسرے معنی یہ ہیں کہ محفل سے تو اُٹھا دیتے

تھے، دیکھوں اب میرا جنازہ کون اُٹھاتا ہے''۔ (۲۲)

یہ مثال ادماج کی قرار پائے گی۔

۳۷۔ ہے ہوا میں شراب کی تاثیر

بادہ نوشی ہے باد پیمائی (۱۸۵۵ء)

صنعتِ ادماج کی اس سے بہتر مثال شاید ہی کوئی اور ہو۔ گو لفظ 'باد پیمائی' پر ذو

معنویت کا مدار ہے، لیکن یہ ایہام اس لیے نہیں ہے کہ دونوں مصرع مل کر شعر کے دو مفہوم بنا

رہے ہیں۔

۱۔ بہار کا موسم ہے۔ ہوا میں جیسے شراب گھل مل گئی ہے، اس لیے بہار کی ہوا کھانا

گویا شراب پینا ہے۔ ان معنی میں 'باد پیمائی' مبتدا اور بادہ نوشی خبر ہوں گے۔

۲۔ اگر بادہ نوشی کو مبتدا اور باد پیمائی کو خبر قرار دیں اور 'باد پیمائی' کا مطلب

محاورے کے مطابق فضول و عبث کام کرنے کے لیں تو مطلب ہوگا کہ آج کل موسمِ بہار کی ہوا

میں شراب رچ بس گئی ہے اس لیے بادہ نوشی، محض باد پیمائی یعنی بے کار اور لاحاصل کام ہے۔

شراب الگ سے پینے کی کیا ضرورت ہے محض ہوا کھانا چاہیے۔

غالب نے تفتہ کو خط میں لکھا تھا کہ'' بھائی! شاعری قافیہ پیمائی نہیں، معنی آفرینی

ہے'' اور معنی آفرینی کا سب سے موثر وسیلہ یہی ہے کہ شعر کا متن اس طرح مرتب کیا جائے کہ

اُس میں ایک سے زیادہ معنی متبادر ہوتے ہوں۔ صنعتِ ادماج سے غالب کی غیر معمولی رغبت

کی وجہ اسی معنی آفرینی کا حصول بھی ہے اور صنعتِ ادماج غالب کی معنی آفرینی کی بازیافت کا

ایک وسیلہ اور طریقہ کار بھی ہے۔

حوالہ جات

۱۔ حالی، الطاف حسین، "یادگار غالب" ص ۱۳۰، اشاعت اول نامی پریس کان پور، ۱۸۹۷ء۔

۲۔ اسلوب احمد انصاری، مضمون 'کلام غالب کا ایک رخ' مشمولہ 'نقدِ غالب کے سو سال' مرتب سید فیاض محمود، ص ۵۰۹۔ پنجاب یونیورسٹی پریس لاہور ۱۹۶۹ء۔

۳۔ نجم الغنی رام پوری، 'بحر الفصاحت' ص ۱۰۵۵، اشاعت اول ۱۹۲۶ء، مطبع نول کشور، لکھنؤ۔

۴۔ حوالہ سابق، ص ۱۰۹۳۔

۵۔ سجاد مرزا بیگ دہلوی، 'تسہیل البلاغت' ص ۱۷۸۔ محبوب المطابع، برقی پریس دہلی، اشاعت اول ۱۹۱۵ء۔

۶۔ حوالہ سابق ص ۱۷۹۔

۷۔ سحر، دیبی پرشاد، 'معیار البلاغۃ' ص ۵۲۔ نول کشور پریس، لکھنؤ، اول۔ ۱۹۴۳۔

۸۔ حوالہ سابق، ص ۵۲۔

۹۔ نذیر احمد، 'محاسن الفاظِ غالب' ص ۱۵۱، کتابیات، لاہور، ۱۹۶۹ء۔

۱۰۔ حوالہ سابق ص ۱۶۴۔

۱۱۔ سحر، ابو الفیض، 'صنائع معنوی' مشمولہ 'درسِ بلاغت' ص ۴۱، ۴۰۔ ترقی اردو بیورو، نئی دہلی، اول ۱۹۸۱۔

۱۲۔ بجنوری، عبدالرحمن۔ 'محاسن کلام غالب' ص ۲۰، ۲۱، اتر پردیش اردو اکادمی، لکھنؤ، ۱۹۸۵۔

۱۳۔ حوالہ سابق ص ۲۱۔

۱۴۔ عابد علی عابد، 'البدیع' ص ۲۶۹، مجلس ترقی ادب لاہور اول ۔ ۱۹۸۵ء۔

۱۵۔ حالیؔ، الطاف حسین خواجہ، 'یادگار غالب' ص ۱۴۰۔

۱۶۔ مہر، غلام رسول، 'نوائے سروش' ص ۱۱۰ شیخ غلام علی اینڈ سنز لاہور، سن ندارد۔

۱۷۔ حالیؔ، الطاف حسین خواجہ، 'یادگار غالب' ص ۱۳۰۔

۱۸۔ فاروقی، شمس الرحمن، 'تفہیم غالب' ص ۲۳ غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی، ۱۹۸۹ء۔

۱۹۔ حالی، الطاف حسین خواجہ، یادگار غالب ص ۱۳۱، ۱۳۲۔

۲۰۔ حوالہ سابق، ص ۱۳۳

۲۱۔ مہر، غلام رسول، نوائے سروش ص ۵۴۵

۲۲۔ حالی، 'یادگار غالب' ص ۱۳۳